



## Guests of the Nation de Frank O'Connor : les subterfuges narratifs de la mauvaise conscience

Marie-Odile Salati

### ► To cite this version:

Marie-Odile Salati. Guests of the Nation de Frank O'Connor : les subterfuges narratifs de la mauvaise conscience. Annales de l'Université de Savoie, 1993, Trame et filigrane, 16, pp.15-33. halshs-01221163

**HAL Id: halshs-01221163**

**<https://shs.hal.science/halshs-01221163>**

Submitted on 27 Oct 2015

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives| 4.0 International License

***Guests of the Nation* de Frank O'Connor :**  
**Les subterfuges narratifs de la mauvaise conscience**

**Marie-Odile SALATI\***

Lors d'un premier contact, la nouvelle *Guests of the Nation*, publiée en 1931 par l'auteur irlandais Frank O'Connor, laisse le lecteur sur un sentiment diffus de malaise, sans qu'il soit possible toutefois de cerner la source de l'embarras. Certes, l'événement relaté est suffisamment noir pour causer quelque émoi — l'exécution en guise de représailles de deux prisonniers britanniques par leurs gardes irlandais qui se sont pris d'amitié pour eux au fil de la captivité. Mais ce n'est pas la trame du récit qui dérange le plus, l'histoire abonde malheureusement de semblables épisodes de guerre faisant peu honneur à la nature humaine. Le plus troublant est une absence, que l'on ressent tout d'abord confusément et que l'on finit par situer autour de Bonaparte, le narrateur-participant. Son attitude ne satisfait pas l'attente du lecteur, on est à la recherche de signes qui ne viennent pas.

Un examen attentif du texte révèle l'existence d'un profond malaise, celui d'un narrateur éprouvant le besoin de raconter une histoire qui l'obsède et dans laquelle il a joué un rôle peu avouable. Le récit est engendré par la désillusion, celle d'avoir été trompé par ses convictions, et de n'avoir pas eu de possibilité de rachat, du fait d'une prise de conscience trop tardive.

La tâche qui incombe au narrateur est lourde, car il lui faut mettre en scène le manque d'humanité et le rigorisme qui ont fait de lui jadis le complice d'une exécution contre nature. Il se trouve ainsi dans une position très inconfortable, ne pouvant pas complètement désavouer l'acteur qu'il a été, mais ne pouvant pas non plus le blanchir. Comment relater l'injustifiable dont il a été un accessoire ? Aussi va-t-il essayer, tout au long du texte, de minimiser sa responsabilité passée et d'occulter, autant que faire se peut, le problème moral posé par son comportement et celui de ses acolytes. Sous la trame du récit mue par la foi inébranlable en la légitimité du devoir se dessinent donc en filigrane les mouvements de la mauvaise conscience, et l'action à peine perceptible du narrateur s'efforçant de faire oublier sa responsabilité d'acteur.

\* Université de Savoie

Pour ce faire, il exploite à son avantage les divers procédés dont il dispose traditionnellement pour rapporter une histoire. Afin de démontrer le subtil mécanisme de dissimulation, nous examinerons dans le détail et exclusivement un passage précis de la nouvelle particulièrement illustratif. Cet extrait n'est pas choisi au hasard, il s'agit du moment critique, en fin de section III, où les gardes irlandais annoncent à leurs otages la décision prise à leur encontre, et où Bonaparte doit ouvertement renier l'amitié qu'il professait pour les deux Britanniques.<sup>1</sup>

L'analyse révèle deux tactiques essentielles : le jeu des différents styles de discours, et l'exploitation du double point de vue grâce au statut privilégié du narrateur présent dans l'histoire. En dernier ressort, il apparaîtra que Bonaparte ne peut guère s'en tirer honorablement sans une remise en cause de son outil de base, le langage.

Il est frappant de constater que le moment critique de la nouvelle étudié ici fait appel aux trois styles de discours (direct, indirect, indirect libre) successivement, et que leur alternance dépasse la simple recherche de variété dans le récit. En effet, en disséquant leur enchaînement, on s'aperçoit que l'effet produit est de gommer le tragique de la scène.

La nouvelle présente la structure d'une tragédie en quatre actes avec ses quatre sections conduisant à l'issue fatale.<sup>2</sup> La première section tient lieu d'exposition, la deuxième esquisse le dilemme, la troisième qui s'achève sur notre passage constitue le nœud de la tragédie avec l'arrêt de mort que les Irlandais prononcent ouvertement contre leurs deux prisonniers britanniques, et la quatrième apporte son dénouement attendu. La fin de la troisième section constitue donc l'acmé de la tragédie, le point critique où les gardes doivent renier les liens d'amitié qu'ils ont tissés avec leurs "hôtes" et leur asséner la nouvelle de leur exécution imminente, après quoi la fatalité suit son cours.

Notre passage est ainsi une véritable scène tragique dont la nature est soulignée par un ensemble de procédés narratifs. Il est clairement signalé comme une rupture dans le récit par un changement de temps, l'abandon du prétérit temps habituel de la narration au profit du présent peu courant en anglais dans cette utilisation. Jusqu'ici le récit avait été conduit classiquement au passé, le présent apparaissant ici ou là pour marquer le temps de l'écriture, comme l'illustre cette phrase d'une page précédente : *"I am glad to say that in her he met his match (...)"*<sup>3</sup> Or brusquement tout le récit passe au présent l'espace de deux paragraphes.

Ce changement a un triple effet. Tout d'abord, il crée une impression d'immédiateté, en supprimant la distance temporelle qui sépare l'événement relaté du temps postérieur de la prise de parole. Le lecteur se trouve plongé in medias res et peut ainsi ressentir toute l'intensité de la scène sans passer par l'intermédiaire du narrateur. Le deuxième effet du présent est par conséquent d'introduire une dimension dramatique, c'est une façon de souligner la gravité de l'instant et de signaler la crise. Enfin, ce temps fige la scène en un éternel présent qui ne cesse de hanter le narrateur depuis lors.

D'autre part, le glissement vers le présent de narration s'accompagne d'un abandon du discours indirect pour le discours direct, et son utilisation coïncide avec une séquence de dialogue qui contribue au caractère scénique de l'instant. On a affaire à du dialogue quasiment pur. Les commentaires sont réduits au strict minimum et fonctionnent comme des indications scéniques ("*says 'Awkins flaring up*", "*says 'Awkins irritably*", "*says Jeremiah Donovan solemnly to me*", "*I say sadly*"). Parfois même, les répliques ne sont pas attribuées à leur énonciateur qui est simplement suggéré par le style de langue, en particulier 'Awkins très reconnaissable à la grossièreté de ses propos.<sup>4</sup> Le discours direct recrée fidèlement la tension montante de la scène rendue par la brièveté des échanges ainsi que le rythme haletant des questions de 'Awkins qui s'enchaînent coup sur coup à la fin du deuxième paragraphe, traduisant son incrédulité et le caractère invraisemblable de la situation.

Le dialogue en arrive alors au point où le condamné britannique commence à aborder le véritable enjeu et toucher du doigt un problème moral délicat que les Irlandais souhaitent éluder. Par son feu roulant de questions, il attaque un principe jamais remis en cause par les soldats qui lui font face, à savoir le patriotisme et sa supériorité sur les autres devoirs de l'individu. Pour ce faire, il déplace le débat du terrain collectif auquel le cantonnent soigneusement Donovan et ses acolytes ("*our lads*", "*your fellows*", "*our superiors*", "*your people*") vers le terrain individuel, essayant d'impliquer directement ses interlocuteurs. C'est à l'homme et non au citoyen qu'il s'adresse dans la prise à parti suivante : "*Why the 'ell sh'd you want to shoot me, Jeremiah Donovan ?*". A "*me*", pronom de la première personne, correspond "*you*" une deuxième personne clairement au singulier comme l'indique l'apostrophe "*Jeremiah Donovan*". Quant au verbe utilisé, "*want*", il fait fi des ordres et de la hiérarchie invoqués, et situe le problème à un niveau de décision personnelle. Il est significatif de noter que Donovan, qui reprend la même structure pour lui répondre, s'empresse de replacer la discussion sur un plan collectif ("*Your people*", "*four prisoners*").

Le dialogue retranscrit en discours direct devient dangereux et menace d'ébranler des certitudes, voire des fondements, tandis qu'il entraîne le narrateur sur une voie indésirée demandant tôt ou tard prise de position. Il est urgent d'y mettre un terme et le retour au discours indirect se présente alors comme une diversion imperceptible mais commode. La transition est soulignée par l'adverbe "*anyway*" qui suggère un coup d'arrêt dans un débat susceptible de se prolonger et un départ vers une autre direction.

Le changement de style de discours s'accompagne d'un nouveau changement de temps, d'un retour au passé. Après l'interlude théâtral des deux premiers paragraphes, cette scène sur le vif chargée de reproduire fidèlement la réalité à la manière des "*scenes*" de Henry James, le récit se poursuit, marquant une reprise de l'action.<sup>5</sup> Il n'est pas étonnant que les deux premiers verbes du troisième paragraphe ("*took*" et "*dragged*") soient des verbes d'action et il est intéressant de remarquer que le second



traduit une progression dans l'espace, concrétisant ainsi le mouvement narratif.

Le discours indirect permet au narrateur de résumer une action ou des paroles qui se répètent et d'en dégager le trait dominant tout en gommant leur effet psychologique sur le lecteur. L'énoncé factuel "*it was impossible to make him understand that we were in earnest*" a beaucoup moins d'impact affectif que les questions haletantes de la victime et la rage impuissante exprimée par son langage passionné.

En outre, l'utilisation du discours indirect marque un retour à l'intermédiaire du narrateur et à un point de vue subjectif par opposition à l'objectivité d'une séquence rapportée telle quelle sous forme de dialogue. L'action est désormais filtrée par le regard de Bonaparte et tenue à une double distance, celle de l'intermédiaire narratif et celle du temps écoulé entre l'événement et la prise de parole. La scène est relatée à la lumière rétrospective de l'expérience et de la sagesse acquise avec le recul du temps. Plus important encore que la fonction de résumé du discours indirect, la forme narrative choisie confère au conteur un pouvoir de sélection de l'information très appréciable dans un contexte délicat. S'il a dû s'effacer derrière les propos des protagonistes dans le dialogue, se bornant à de rares intrusions qui seront examinées ultérieurement, il peut désormais reprendre une relative maîtrise de la situation. Il peut procéder à une manipulation, non des faits eux-mêmes, mais de leur présentation, c'est-à-dire mettre l'accent sur des aspects plus favorables à son personnage et occulter les points négatifs ainsi que sa propre responsabilité.

Au bout de quelques lignes de discours indirect, le style change de nouveau pour faire place à la forme moins courante du discours indirect libre. Celui-ci constitue une combinaison des deux styles précédents, puisqu'il s'agit d'un discours direct transposé au passé. Nous n'avons plus les équations discours direct/présent, et discours indirect/passé, mais un panachage des deux. Le lecteur a ainsi connaissance des paroles exactes des personnages, mais l'intermédiaire du narrateur demeure, traduit par la distance temporelle et la présence de pronoms personnels à la première personne ("*Why should we want to shoot him*").<sup>6</sup> Le maintien de la forme du dialogue permet de restituer la série de questions courtes proférées par 'Awkins et d'en faire une véritable offensive contre les Irlandais, tandis que le point de vue montre combien les trois gardes sont impliqués dans la décision de mise à mort des prisonniers, et suggère indirectement l'effet produit sur Bonaparte par la diatribe, son malaise moral.

Le passage au discours indirect libre est brutal. La question de 'Awkins ("*Was Noble in this ?*") fait brusquement irruption dans la méditation de Bonaparte évoquée au discours indirect, méditation complaisante dans laquelle le personnage se prête de bonnes intentions masquant sa passivité effective ("*I knew if only they ran I would never fire on them*"). La juxtaposition de ses vaines divagations et de la demande pressante du soldat britannique le plaçant sans équivoque face à ses responsabilités souligne la lâcheté d'un homme trop prompt à endormir sa

conscience et plus soucieux de se donner une bonne image de lui-même que d'agir et affronter le problème. En effet, l'acteur Bonaparte semble enclin à prendre ses désirs pour des réalités et à se satisfaire de ceux-ci. Il s' imagine commodément que le seul fait de vouloir du bien à ses victimes l'absout et le dispense de faire plus. Le cours de ses réflexions est gouverné par le souhait ("*wishing in my heart they would*") et la supposition ("*I knew if only they ran I would never fire on them*"). C'est de ce monde confortable de l'imaginaire que le protagoniste est tiré par la question inattendue de 'Awkins formulée en style indirect libre, pour être ramené sur terre et confronté à la présence incontournable des faits.

La soudaine apparition du discours indirect libre a donc pour conséquence d'arrêter net la tentative de fuite psychologique et morale de Bonaparte. Elle trahit le réveil de la mauvaise conscience du narrateur sous la pression du souvenir obsédant de la prise à parti de 'Awkins. Celle-ci est restée figée dans la mémoire sans rien perdre de sa force et finit par triompher de la lâche tranquillité d'esprit qu'il essaie de préserver. C'est tout le décalage entre le narrateur et l'acteur qui apparaît ici, le premier ne pouvant plus prétendre à la même lâcheté que le second. Les mots continuent à résonner indéfiniment, en particulier celui, devenu ironique, de "*chum*" : "*the word lingers painfully in my memory*".

La forme même du discours indirect libre permet de mesurer tout le chemin parcouru par les arguments du prisonnier britannique dans l'esprit de son garde irlandais. La présence du narrateur perceptible derrière l'énoncé donne l'impression d'une intériorisation des propos tenus par l'autre personnage, à tel point que dans certaines questions, l'on finit par hésiter sur l'identité du locuteur. Ainsi la phrase "*What had he done to us ?*" se charge d'ambiguïté, au moins lors d'une première lecture rapide : elle pourrait tout à fait traduire un début d'interrogation, de prise de conscience, chez Bonaparte, même si son intégration au sein d'une série de répliques émanant clairement de 'Awkins ne laisse finalement pas de doute à ce sujet. Néanmoins, la suggestion, si fugitive soit-elle, est là, et court de façon sous-jacente.

L'intervention du Britannique, par son enchaînement de questions courtes coup sur coup, prend la forme d'un véritable réquisitoire, qui à la longue devient insoutenable pour Bonaparte. La prise à parti se fait trop directe, l'accusation implicite trop sensible, d'où le besoin une fois encore pour le narrateur de parer l'attaque. C'est par un retour au discours indirect qu'il effectue une nouvelle diversion, coupant le son pour diriger l'attention du lecteur sur l'image, dans une démarche tout à fait analogue à celle d'un metteur en scène au cinéma.

La transition entre les deux styles de discours est soulignée par la présence de l'adjectif démonstratif "*this*" qui apparaît dans un emploi tout à fait original. "*This*" exprime normalement l'ici et maintenant de l'énonciateur, du personnage qui parle dans un dialogue ou du narrateur qui commente l'action au style indirect.<sup>7</sup> La juxtaposition dans le passage de "*this*" et d'un verbe au passé "*began*" surprend. A qui se rapporte donc

l'expression "*By this time*", à quel niveau temporel renvoie-t-elle, celui de Bonaparte acteur ou celui de Bonaparte narrateur ?

A la lecture de ces trois mots, on attend un commentaire du narrateur se situant dans le présent de l'écriture, et faisant part au lecteur d'une réflexion ou d'une disposition d'esprit née avec le recul. On attend précisément que le locuteur exprime la culpabilité qu'il a étouffée en tant qu'acteur. Or le reste de la phrase fait clairement référence au temps de l'histoire avec l'évocation du marais tragique, comme, d'ailleurs, l'instant précis mis en relief —tous deux éloignés dans le temps et appelant classiquement un "*that*". Le "*this*" semble finalement commandé par l'aspect de proximité dans le discours, c'est-à-dire par les dernières paroles de 'Awkins. Il y a ainsi fusion à ce niveau entre l'acteur et le narrateur, un passage de relais entre les deux instances, et c'est par le biais de ce mot-charnière "*this*" que s'effectue le glissement du discours indirect libre au discours indirect traditionnel.

Coupant court à la tirade de 'Awkins, le récit s'oriente alors brusquement vers une évocation du décor, profitant d'une des attributions du narrateur qui est la fonction descriptive. Le centre d'intérêt se déplace ainsi subtilement des supplications dérangeantes du prisonnier britannique au paysage environnant, l'intensité dramatique se fixant sur le caractère sinistre de l'extérieur dans une veine proche du gothique, et non plus sur la situation tragique des victimes. L'accent est mis sur des éléments propres à faire frissonner comme le crépuscule, le marais inhospitalier et sa solitude : "*I began to perceive in the dusk the desolate edges of the bog*". Bonaparte semble dès lors vouloir accélérer le récit et le conduire à un dénouement rapide, ne plus traiter qu'avec les faits et mettre un terme aux implications embarrassantes. L'éternel présent de la culpabilité figée dans une sorte d'atemporalité fait place à une réalité plus concrète traduite par la double notation spatiale et temporelle, le décor et l'instant ("*By this time*").

En jonglant avec les différents styles de discours, le narrateur a essentiellement joué de l'effet de diversion, déplaçant insensiblement le centre d'intérêt de la situation tragique des victimes vers un élément moins délicat et moins chargé d'intensité. Le retour à l'action, en particulier, et la distance introduite par la fonction de résumé de l'exposition narrative, permettent de désamorcer la tension montante. Cette tactique révèle l'important degré de manipulation exercée sur le récit et conduit à examiner de plus près l'action cachée du narrateur afin de déceler les autres distorsions apportées à l'évocation de la scène.

Il existe en effet dans la nouvelle un ressort qui laisse toute latitude au conteur pour infléchir le récit dans un sens plutôt que dans un autre. Il s'agit du double point de vue obtenu grâce au choix d'un narrateur-participant, le "narrator-agent" défini par Wayne Booth, qui relate les faits d'une histoire dans laquelle il a joué un rôle. Il s'inscrit un inévitable décalage entre les deux stades du personnage, l'acteur et le narrateur, séparés par le passage du temps et l'expérience qui l'accompagne, et c'est cet écart qu'exploite Bonaparte. On peut distinguer deux types de procédés



utilisés à cet effet, la distanciation, par laquelle le narrateur cherche à se démarquer de la scène et de lui-même en tant qu'acteur, et la manipulation de l'événement.

La scène ne nous est pas rapportée à l'état brut au moment où elle se déroule, mais elle est revécue par Bonaparte à la lumière de la sagesse acquise ultérieurement. C'est pourquoi le comportement moralement contestable de l'acteur prisonnier de ses principes est ici ou là corrigé par le narrateur en proie à la désillusion. Celui-ci, d'ailleurs, prend bien soin, au détour d'une phrase en début de nouvelle, de souligner sa jeunesse au temps du drame.<sup>8</sup> Néanmoins, il se trouve dans la difficile position de devoir reconnaître l'inutilité de deux morts d'homme dont il a été complice, même si tout son discours tend à se dégager de cette responsabilité, comme nous allons le voir. Sa prise de conscience, si authentique soit-elle, est intervenue trop tard, après l'irréversible, et ne lui sert pas à grand-chose, sinon à le harceler de remords. Tout ce qu'il reste au narrateur désabusé est de pouvoir partager l'enseignement retiré de l'épreuve, à savoir la futilité des principes invoqués pour légitimer l'exécution, et les limites du patriotisme. Là réside la seule maigre possibilité de rachat du personnage.

Le passage est donc émaillé de brèves intrusions chargées de rétablir la dimension morale singulièrement absente de l'épisode. L'une d'elles, en particulier, est mise en relief par le procédé typographique des parenthèses qui instaurent une pause dans la lecture et isolent le commentaire : "*Weren't we chums (the word lingers painfully in my memory) ?*" Par cette intervention, le narrateur apporte le point de vue du présent de l'écriture, et tente de remplacer le vide du passé, son manque d'émotion, par cet ajout postérieur, la douleur lancinante du souvenir. Il suggère que les véritables implications du mot "*chum*" proclamé et revendiqué par 'Awkins, ne lui sont apparues que par la suite, expliquant par là son incapacité à faire peser l'amitié dans la balance de la décision.

Le chemin parcouru intellectuellement et moralement par le narrateur est également perceptible dans les commentaires appliqués à Donovan, commodément jugé responsable de toute l'affaire et constitué en bouc-émissaire de la culpabilité de Bonaparte. Ce dernier prend ses distances vis-à-vis de ce porte-parole des supérieurs et se plaît à souligner ses faiblesses. Il s'offre le luxe d'une vision critique de son chef, dénonçant en celui-ci une conception étroite du devoir, façon indirecte également de suggérer sa propre maturité : "*and comes out with the usual rigmarole about doing our duty and obeying our superiors*". La condamnation est clairement contenue dans le terme de "*rigmarole*" qui tourne en dérision les grands principes invoqués et les réduit en propos verbeux, vides, dénués de toute dimension personnelle. L'adjectif "*usual*" va dans le même sens, introduisant la notion de cliché à travers l'évocation de l'habitude, notion elle-même illustrée directement par la fin de la phrase avec les expressions on ne peut plus stéréotypées de "*doing our duty*" et "*obeying our superiors*". Ces formules galvaudées par l'usage apparaissent alors comme des prétextes faciles, des paravents derrière



lesquels s'abriter , une bonne excuse finalement à la passivité et à la lâcheté.

Une autre intrusion du narrateur, rapportant une perception privilégiée du personnage acteur, fournit un éclairage supplémentaire sur Donovan et souligne un écart entre ses paroles et la réalité, que ne rendent pas les mots du dialogue : "*I perceive Jeremiah Donovan is trying to encourage himself with hot words*". Le narrateur utilise un de ses privilèges que constitue la fonction de commentaire, pour dénoncer la rhétorique à laquelle recourt le chef des soldats irlandais pressé de balayer les objections. Celui-ci prétend être enflammé par une légitime indignation alors qu'il est mû par la froide logique de l'obéissance aux ordres, et c'est son absence d'émotion, voire d'humanité, que traduisent les termes "*encourage himself*" et "*hot*".

La distance morale du narrateur vis-à-vis de la scène trouve enfin expression dans l'ironie, peu accusée mais néanmoins pénétrante. Un critique a déjà mis en lumière celle des noms propres attribués aux Irlandais.<sup>9</sup> Dans le passage, le texte s'emploie surtout à contredire le nom de Noble, signalant la pusillanimité de personnages dont la conduite est totalement dépourvue de noblesse. Un effet saisissant est produit par la soudaine irruption de ce patronyme, cité par 'Awkins, dans les réflexions de Bonaparte, au moment précis où celles-ci prennent une tournure lâche : "*I knew if only they ran I would never fire on them. 'Was Noble in this ?*" La seule formulation de cette dernière question ouvre la porte aux suggestions dans la mesure où elle n'est guère éloignée de "*Was this very noble ?*" et à un niveau inconscient c'est sans doute ce qui traverse l'esprit du lecteur. De même, la demande suivante "*But why should Noble want to shoot him ?*" appelle l'expression toute proche "*Was it noble to want to shoot him ?*". Les interrogations du prisonnier britannique font apparaître que ses homologues irlandais ne sont pas à la hauteur de leurs noms. Sa réaction, d'ailleurs, lorsqu'il reçoit réponse, est significative : "*He laughed*". Il cède à un rire ironique, qui vient se superposer à ses propos pour dénoncer l'anomalie.

A l'ironie des noms propres s'ajoute celle de termes employés par les personnages en complète contradiction avec leurs actes. C'est le cas de "*chum*", devenu en quelque sorte un automatisme au contact des deux otages et progressivement démenti au cours de la nouvelle. Bonaparte lui-même prononce le mot à un moment où le reste de son discours signifie l'inverse et confirme l'arrêt de mort dévoilé par Donovan : "*I mean it, chum*". Cette irruption mécanique de l'interpellation fraternelle fait ressortir l'énormité de l'attitude adoptée. Dans le même registre, signalons la profonde ironie du titre de la nouvelle *Guests of the Nation*. Là encore, le terme de "*guest*" trouve sa négation dans les faits et laisse entendre que les Irlandais sont coupables d'avoir enfreint les règles de l'hospitalité. A travers ce titre ambigu, s'établit d'emblée un décalage entre le narrateur qui va donner tout son sens au mot d'une part, et la scène, donc le protagoniste qu'il a été dans le passé d'autre part.

Après avoir considéré la distance à laquelle le narrateur maintient la scène dans son ensemble, il convient d'examiner comment il se situe par rapport à son propre personnage. Ce qui frappe dans cette nouvelle, c'est la passivité de l'acteur central et l'absence de tentative dans le récit pour la déguiser. On peut s'étonner de cette apparente inertie du narrateur mais c'est à ce niveau que s'inscrit la distance entre les deux instances. En effet, comme le locuteur ne peut nier sa présence dans l'épisode tragique, il va partiellement désavouer son rôle dans l'affaire, c'est-à-dire se désengager comme acteur, en minimisant sa responsabilité. Ceci explique l'insistance du texte sur la passivité.

Avant la scène de confrontation qui occupe notre extrait, le récit évoque l'arrivée de Donovan dans la résidence forcée des prisonniers, puis l'annonce de leur départ imminent. De façon significative, il met en relief la volonté de Bonaparte de demeurer un simple spectateur : *"I left Jeremiah Donovan to do the explaining as best he could, while I took a seat and said nothing"*<sup>10</sup>. A la position en retrait s'ajoute le silence, double refus d'être impliqué, dans les actes comme par le discours. Le même comportement se reproduit lors de l'instant critique. Dans tout le premier paragraphe du passage analysé, Bonaparte reste soigneusement observateur et se replie derrière son chef Donovan, qui est le véritable acteur de la scène, le meneur de jeu. C'est Donovan qui prend la parole et ouvre le débat, à la suite de quoi l'échange verbal se limite à 'Awkins et à lui. Puis, voyant qu'il ne parvient pas à convaincre son interlocuteur, il se tourne alors vers son acolyte qui se trouve ainsi bien malgré lui mêlé à l'histoire et ramené au premier plan. Le deuxième paragraphe s'ouvre sur cette introduction de Bonaparte dans le drame : *"Then, when Donovan sees he is not being believed he turns to me. 'Ask Bonaparte here,' he says"*. Dès lors, il lui faut assumer toute la responsabilité de son choix d'allégeances et se compromettre dans l'exécution contre nature de ses prétendus amis.

Tout au long de la nouvelle, on note chez le personnage une propension à rejeter la faute sur les autres et à minimiser sa propre participation. Lorsque, la veille, dans la deuxième section, il a vent de ce qui se trame de la bouche de son chef, et se résout à laisser faire, il ne peut supporter l'abîme vertigineux de sa responsabilité fugitivement entrevue, et aussitôt blâme celui qui le plonge dans cette situation inconfortable : *"It was very unforeseen of Jeremiah Donovan anyhow"*.<sup>11</sup>

De la même façon, il se réfugie un peu vite derrière les supérieurs et la rhétorique officielle. Le zèle patriotique qui, dans le récit, est imputé au meneur de jeu, caractérise en fait tout autant le jeune Bonaparte soucieux d'accomplir son devoir. Celui-ci épouse complètement les clichés brandis par l'autre et ne possède pas le recul qui fait apparaître leur vacuité au narrateur. On peut considérer que le discours de Donovan n'est que le reflet de ses propres convictions d'alors. Or ce discours est remarquable par ses tentatives répétées d'évacuer la responsabilité individuelle au profit de celle du groupe ou de la hiérarchie. Il s'abrite derrière les formules d'usage *"doing our duty"* et *"obeying our superiors"*, ce qui prévient tout

éventuel sursaut de conscience. Il place systématiquement le débat sur un terrain collectif — l'honneur national, la solidarité du groupe — et tente de faire échec aux essais infructueux de 'Awkins pour rétablir la dimension individuelle.

En même temps qu'il minimise le rôle de son personnage en insistant sur sa passivité, le narrateur ne peut guère en masquer la lâcheté. Celle-ci transparaît dans le cours des réflexions de Bonaparte reconstituées rétrospectivement. Le problème qui préoccupe alors le jeune homme est la conduite à tenir en cas d'insubordination des prisonniers et il appréhende tout particulièrement de devoir trancher, prendre une décision : "*thinking what I would do if they happened to put up a fight or run for it*". Il ne souhaite pas être mis dans les conditions d'un choix et recherche la position facile du subalterne appliquant les ordres. Il préfère laisser l'initiative aux autres, y compris aux malheureuses victimes. Ainsi il ne fera rien pour contribuer à lever l'arrêt de mort, mais il se plaît à penser qu'il ne s'opposera pas à leur résistance : "*...if they happened to put up a fight or run for it, and wishing in my heart they would*". Sa compassion se limite à de pieuses pensées sans que suite ne leur soit donnée.

La naïveté de ses divagations trahit l'inconscience du jeune soldat à laquelle le narrateur ne peut raisonnablement pas souscrire. La phrase "*I knew if only they ran I would never fire on them*" prêterait à sourire dans un autre contexte pour autant d'ingénuité. La certitude véhiculée par des termes catégoriques comme le verbe "*to know*" et l'adverbe "*never*" perd singulièrement de sa force quand elle est reléguée au domaine de l'imaginaire et de l'hypothétique. C'est ainsi dans le détail de la formulation et dans la tournure imprimée à la reconstitution des gestes et pensées de l'acteur que le narrateur se démarque d'une lâcheté inexcusable.

De toute façon, il ne peut en aucun cas blanchir son personnage, et le malaise créé par sa position inconfortable apparaît de manière criante dans la phrase de clôture du passage et par là de la section : "*But all the same, if you understand, I didn't want him to be bumped off*". Cette déclaration, qui plus est conclusion d'un chapitre de l'épisode, est ahurissante, et a de quoi surprendre par son manque de conviction. L'extrême faiblesse de l'énoncé constitue un véritable aveu d'impuissance de la part du narrateur. Son intervention sonne faux et suggère la tentative maladroite de quelqu'un essayant de se racheter. L'adverbe "*all the same*" ne contient guère de force de persuasion et le verbe "*want*" ne parvient pas à transmettre l'idée d'une volonté réelle d'opposition. Conscient de l'inadéquation de ses propos, il éprouve le besoin de s'adresser directement au lecteur, comme pour le prendre à témoin de sa bonne foi et faire appel à sa communauté de sentiments, et en dernier ressort, s'il n'est pas cru, la faute doit en être imputée au défaut de compréhension du récepteur.

Outre tout le parti tiré de la distance entre les deux instances, le double point de vue offre également la ressource de manipuler l'information pour la présenter sous un angle favorable. Profitant de sa



position stratégique d'intermédiaire entre l'histoire et le récit, le narrateur opère une série de glissements habiles afin de ne pas laisser le tragique prendre le dessus et ainsi transformer les victimes en héros qui par contre-coup noirciraient les trois gardes. C'est pourquoi l'on peut noter un déplacement du centre d'intérêt à l'intérieur des passages transcrits en discours indirect. Le narrateur manœuvre l'attention du lecteur et la fait insensiblement passer du pitoyable 'Awkins à son propre personnage dans l'histoire.

Interrompant les implorations pathétiques du prisonnier britannique qui finissent par éveiller la suspicion d'une culpabilité des Irlandais, Bonaparte transporte la crise dans sa propre subjectivité et essaie d'attendrir le lecteur sur son propre sort. Le centre d'intérêt se déplace de l'action tragique ("*it was impossible to make him understand that we were in earnest*") à l'état d'âme du persécuteur, même si le terme est en l'occurrence un peu fort, face à la situation dont il est partiellement responsable ("*how difficult it was for me...*"). Le narrateur essaie de racheter son personnage en indiquant que celui-ci a connu les affres d'un dilemme, qu'en dépit de la passivité affichée, il s'est posé des problèmes de conscience. La longue phrase sinueuse commençant à "*From which you will perceive*" s'applique à refléter par la forme les méandres de sa pensée, une soudaine volubilité qui contraste avec la brièveté des échanges précédents.<sup>12</sup>

Les pronoms personnels utilisés traduisent eux aussi le glissement. C'est désormais le pronom de la première personne du singulier qui vole la vedette à ceux de la troisième personne. Après une courte phase de transition assurée par une tournure impersonnelle ("*how difficult it was*") et un pronom de la première personne réduit au statut d'objet ("*for me*"), le "je" prend le dessus : "*as I kept feeling*", "*what I would do*". Les domaines centraux de l'action et de l'émotion sont rattachés au "je" et les pronoms de la troisième personne ne réapparaissent que lorsqu'il plaît au "je" de s'effacer pour laisser l'initiative aux autres, la passivité lui convenant mieux comme nous l'avons noté plus haut.

Cette manipulation narrative est renforcée par une prise à parti du lecteur, façon de détourner celui-ci des victimes pour le ranger aux côtés de Bonaparte et l'impliquer dans le dilemme de l'autre camp : "*From which you will perceive how difficult it was for me...*". On remarquera le caractère péremptoire de l'affirmation, conféré par l'aspect de quasi-certitude du modal "*will*", et l'apparence formelle de conclusion logique du "*from which*" en début de phrase. Le lecteur se trouve ainsi presque contraint d'aller dans le sens suggéré et d'opiner.

D'autre part, Bonaparte ne se contente pas d'usurper l'attention, mais il tente aussi d'imprimer un tour personnel aux faits observés en exposant sa vision de la scène, conditionnant en cela la réception du lecteur. Grâce au discours indirect, il peut substituer son point de vue à l'évocation objective, et contracter l'action en un résumé évacuant tout affect. Les supplications de 'Awkins sont abrégées de la manière suivante : "*every now and then 'Awkins would call a halt and begin again, just as if he was*

wound up". Le narrateur souligne doublement la répétition à l'aide de la forme fréquentative "would" et des adverbes "every now and then" et "again", pour discréditer le prisonnier et son insistance. Il laisse percer une note d'agacement dans le choix du verbe "begin again" qui tend à dévaloriser les propos entendus pour privilégier le caractère mécanique de la répétition, et de l'expression péjorative "as if he was wound up" chargée de renforcer la suggestion. Par conséquent, l'impression véhiculée est qu'il y a chez le Britannique une sorte d'indécence à toujours seriner le même refrain. En outre, il se met dans son tort par son entêtement et son refus de comprendre ses interlocuteurs.

Enfin, il faut signaler un dernier glissement, celui qui détourne l'attention du contenu vers la forme, avec de nouveau pour résultat l'atténuation du tragique. Lors du premier changement de style de discours, du passage du discours direct au discours indirect, il s'inscrit une distorsion dans la phrase résumant la suite de l'action : "it was impossible to make him understand that we were in earnest". Le nœud du problème, l'exécution imminente de deux sympathiques Britanniques, a été évacué. Le débat ne porte plus sur la justice ou la légitimité de la décision militaire, question de fond, mais sur la sincérité des soldats irlandais, question de forme débouchant sur le thème de l'adéquation du langage. Parallèlement le sujet se déplace des victimes vers leurs gardes. Le résultat de ce double glissement est la dédramatisation de l'enjeu.

Le même phénomène se reproduit à la fin du passage, lorsque le petit groupe d'hommes se rapproche de la tombe béante. La conséquence de son choix d'allégeance devenant plus concrète, Bonaparte se garde bien d'aborder le vrai problème, et se borne à évoquer le comportement de 'Awkins ainsi que le problème formel posé par l'impossibilité à communiquer : "I was in despair that nothing but the cold and open grave made ready for his presence would convince him that we meant it all." Les termes-clés de cette phrase sont les verbes "convince" et "mean", tous deux impliquant directement, et mettant en cause, le langage. Au fil du passage, le débat moral s'est donc dénaturé ; il ne se présente plus en termes de devoir tragique, il perd finalement tout contenu moral, et se déplace vers le domaine psychologique, le terrain plus familier des relations humaines, tandis que les préoccupations littéraires du narrateur font entrevoir à celui-ci les possibilités d'exploitation des insuffisances du langage.

Une autre manipulation favorisée par le double point de vue est le jeu sur l'atmosphère et par là indirectement sur l'attente du lecteur. Toujours dans le but de minimiser la dimension tragique, le narrateur s'emploie à supprimer tout suspense en recourant discrètement à la prolepse. Il ne laisse jamais aucun doute quant à l'issue finale, annonçant par avance le triste succès de l'opération, mais le plus remarquable est le caractère imperceptible des allusions qui ne dépassent jamais le mot ou l'expression. Il ne présente pas l'exécution sous forme de retour en arrière après une prolepse initiale, comme bon nombre de narrateurs ont coutume de le faire — par exemple Marlow dans *Heart of Darkness* de Conrad — mais

sème ici ou là quelques indices : un adjectif ("*fatal bog*"), une courte subordonnée relative incise dans la phrase ("*the bog that was to be their last earthly bed*", la seule tournure grammaticale "to be to" servant à évoquer la fatalité inéluctable du destin). Il suffit de ces indications réduites pour tuer le suspense et éviter de monter l'exécution en épingle. Le dénouement étant connu d'avance, la scène se charge de moins d'intensité.

Alors qu'il s'emploie d'un côté à atténuer la situation tragique des prisonniers britanniques, le narrateur ajoute en revanche certains effets dramatiques à son récit dans un but de diversion. Le stratagème narratif par lequel il détourne l'attention vers le décor, est renforcé par un changement de style, le recours à une expression grandiloquente qui concentre toute l'émotion sur le paysage. Le choix des adjectifs concourt à suggérer une atmosphère quasi gothique par son caractère effrayant : "*the fatal bog*", "*the desolate edges of the bog*", "*their last earthly bed*", "*the cold and open grave*". Presque toutes ces notations, d'ailleurs, font surgir le spectre de la mort.

Le récit joue tout d'un coup sur l'émotion, un des ressorts privilégiés du discours de l'orateur. Brillant par son absence dans les instants critiques de la nouvelle, l'affectif submerge soudain le texte, évoqué de façon hyperbolique : "*so great a sadness overtook my mind*", "*I was in despair that nothing but the cold and open grave made ready for his presence would convince him that we meant it all*". Dans la première citation, la mise en relief de "*great*" par l'intensif en tête de phrase vient appuyer le sémantisme de l'adjectif. Dans la seconde, l'hyperbole se situe surtout dans la disproportion du terme choisi "*despair*", dans le décalage entre le sentiment évoqué et sa cause, décalage d'autant plus frappant que cette réaction attendue en d'autres moments du texte pour une raison beaucoup plus évidente, ne s'est jamais manifestée jusqu'ici.

En outre, l'expression prend un tour élaboré et pompeux, se caractérisant par un plus grand degré de recherche et d'abstraction. La périphrase "to be to" traduisant l'arrêt du destin, teinte l'évocation de grandiloquence et lui donne des accents d'oraison funèbre. Mieux, l'ouverture temporelle amorcée par le point de vue rétrospectif de la formule, se double d'une ouverture cosmique et spirituelle à travers l'adjectif "*earthly*" qui appelle le pôle opposé de l'au-delà : "*that was to be their last earthly bed*". Puis la phrase sombre dans l'abstraction, pour exprimer, fait intéressant, le sentiment de tristesse dont Bonaparte prétend être envahi, preuve supplémentaire de son manque de sincérité : "*so great a sadness overtook my mind*". La nominalisation préférant à l'adjectif le substantif plus abstrait, et la référence au siège de l'intellect là où on attendrait le coeur, dépersonnalisent et déshumanisent l'énoncé. Le même genre de processus est à l'oeuvre dans les quelques lignes de la fin : "*the (...) grave made ready for his presence would convince him that we meant it all*." L'expression est rendue plus abstraite grâce à la nominalisation effectuée avec le choix du terme "*presence*" et le glissement vers l'intellect esquissé par les verbes "*convince*" et "*mean*".



Tous ces procédés contribuent à dramatiser la fin de la section, à créer une fausse intensité, mais il faut bien voir que cet effet spécial est imprimé à des éléments annexes tels que le décor et l'incrédulité obstinée du condamné britannique. Il se dégage donc bien du texte une volonté de faire diversion, de détourner l'attention du lecteur du véritable noeud de la tragédie, pour la cristalliser sur des points ne mettant pas en cause le comportement du personnage rapporteur de la scène. D'autre part, la coloration subjective des dernières lignes semble dénoter un désir chez le narrateur d'effacer son manque d'humanité du passé, prenant conscience de la nécessité d'afficher des sentiments en pareilles circonstances. Mais le caractère obligé de ces effusions se décèle dans le manque de spontanéité du style, et il apparaît une fois de plus qu'il n'est pas possible de refaire l'histoire.

Le narrateur va donc se replier sur une ultime ressource, aveu d'impuissance déguisé, recourir à une suprême excuse, à savoir imputer la faute à son outil le langage. Tout au long de la nouvelle et plus particulièrement dans le passage examiné, il ne cesse de dénoncer l'incapacité des mots à rendre la réalité, tant au niveau des protagonistes qu'au sien propre. Cette thématique informe de façon sous-jacente le dialogue qui oppose 'Awkins à ses gardes. En effet les Irlandais, même en s'y mettant à deux, ne réussissent pas à convaincre le bouillant prisonnier de la réalité de leur détermination.

Outre le constat d'échec explicite de la fin, la forme souligne cette absence de compréhension. La cascade de questions incrédules posées par le condamné remet en cause les affirmations de ses adversaires et en dénonce la fausseté. Le verbe "*to mean*" est répété trois fois en trois lignes dans le deuxième paragraphe, deux fois dans la bouche de 'Awkins cherchant à démontrer à Bonaparte que ses propos dépassent sa pensée et ne reflètent pas sa volonté. Le Britannique souligne le décalage entre le signifié et le mode d'énonciation : "*You daon't saound as if you mean it.*" Cette remarque d'un personnage de la fiction est corroborée par le discours narratif qui s'appuie sur des adverbes pour faire passer le véritable sens des propos rapportés, les seules paroles brutes n'étant pas suffisantes : "*says Jeremiah Donovan solemnly to me*", "*It is, I say sadly*".

Bonaparte se montre tellement désarmé devant ce manque de persuasion du discours qu'il en fait son principal sujet de préoccupation et le noeud du problème à la fin de la scène. Il laisse entendre que seuls des faits tangibles comme la tombe béante auront le pouvoir de transmettre le véritable sens que les mots ne parviennent pas à véhiculer. Par là, il s'offre un subtil échappatoire, dans la mesure où il fait de l'épisode non plus une tragédie du devoir mal compris mais une tragédie de l'incommunicabilité, de la trahison d'un homme par le langage.

Invoquant donc le postulat bienvenu selon lequel les mots sont inaptes à traduire la réalité, le narrateur se réfugie dans le silence toutes les fois que le sujet devient trop délicat. On note déjà des signes précurseurs de sa défection ultérieure dans la deuxième section, lorsqu'il se révèle incapable

d'expliquer à Donovan le rapport privilégié qui existe entre lui et ses prisonniers, c'est-à-dire de défendre son amitié et d'imposer son point de vue à un délégué des supérieurs : *"It makes a great difference", said I. 'How so ?' said he sharply ; but I couldn't tell him the difference it made, for I was struck too silly to speak.*" La velléité d'expression personnelle est vite découragée par la sécheresse du ton de l'interlocuteur peu disposé à partager ses vues, et le silence paraît soudain la meilleure politique ; on remarque comme l'adverbe *"sharply"* conditionne le revirement d'attitude. Afin de masquer sa lâcheté, le personnage feint la déficience mentale, un manque d'habileté dans l'art de la polémique, et attribue à ces causes sa soudaine paralysie verbale.

Le personnage de Belcher s'inscrit dans ce cadre, ce bon gros ours bourru mais pas méchant, qui ne semble pas doué pour la parole et qui surprend tout le monde, à commencer par lui-même, avec la soudaine verve de ses derniers instants. Il éprouve d'ailleurs le besoin de s'en excuser et de dénigrer cet épanchement : *"Scuse me, chums," says Belcher, 'I feel I'm talking the 'ell of a lot... and so silly...'"*<sup>13</sup>. Cette volubilité inattendue prouve à ses auditeurs qu'il n'est pas dépourvu de sentiments comme son mutisme habituel tendait à le suggérer, et que son esprit présente des profondeurs insoupçonnées. La conclusion implicite est qu'il ne faut pas faire l'équation entre langage et réalité de l'être.

Voilà une bonne excuse fournie à la lâcheté et à la défaillance morale. En effet, il devient facile de maquiller le manque d'humanité apparent dans le comportement extérieur en une incapacité à formuler ses états d'âme. A l'issue de son premier entretien avec Donovan, Bonaparte évoque sa réaction à l'aide de ces seuls termes : *"I cannot explain it even now, how sad I felt..."*<sup>14</sup>. L'incommunicabilité par le discours offre un prétexte appréciable, une solution toute trouvée pour éluder à la fois une introspection qui révélerait des éléments peu avouables, et une confrontation avec les vrais problèmes. C'est aussi une façon commode d'évacuer les sentiments.

Les références au langage constituent donc des faux-fuyants. Le narrateur se réfugie dans le silence lorsque la situation devient malaisée. Il apparaît logique finalement que le dialogue entre le prisonnier britannique et ses gardes débouche sur une impasse, c'est-à-dire sur la faillite du discours : les questions de 'Awkins prennent une tournure trop embarrassante. L'échec final est préparé tout au long de l'échange par la faiblesse des mots précisément. La querelle est dominée par les silences et la répétition, qui finissent par développer un sentiment de l'absurde.

Dans les deux premiers paragraphes, les protagonistes ne semblent guère capables d'autre chose que de répétition mécanique, dans un camp comme dans l'autre. Le procédé sert à souligner d'une part le manque de conviction des Irlandais (*"It's true," says Jeremiah Donovan, 'I'm sorry, 'Awkins, but 'tis true'" ; "It is," I say sadly, 'it is'"*), d'autre part l'incrédulité surprise du Britannique (*"Cut it out," says 'Awkins irritably, 'Cut it out !'"*). La platitude des réponses suggère la pauvreté de la défense face au plaidoyer éloquent de 'Awkins.

Après ces banalités, les deux persécuteurs ne songent même plus à répliquer et le dialogue débouche sur le silence de l'impuissance, concrétisé par le passage au discours indirect et l'évocation du paysage. Puis le narrateur fait aveu d'échec, dans une dérobade caractéristique : "*so great a sadness overtook my mind, I could not answer him.*" Il prétend être submergé par la tristesse des lieux, par une vague d'émotion qui, disons-le, ne lui est guère coutumière, pour justifier son inertie. En fait, il est à court d'arguments et n'a rien de convaincant à opposer à son interlocuteur, sa position est intenable. Il est significatif que la prise de conscience qui commence à faire son chemin à la fin de la nouvelle, ne tolère pas les paroles, symbolisées par la logeuse à la langue habituellement bien pendue repoussée ici par les protagonistes : "*Noble said nothing —after all what could he say ?*"<sup>15</sup>. Et le récit de s'éteindre sur le néant, suggéré par l'immensité étoilée et la miniaturisation du personnage.

Le silence n'est donc nullement le résultat d'un bouleversement émotionnel comme le laisse croire le narrateur, mais une ruse, une bonne excuse chargée de masquer les insuffisances morales de l'acteur qu'il a été. Et de fait, si le langage était aussi inadéquat qu'il veut bien le dire, pourquoi donc ce besoin chez lui de prendre la parole après tout ce temps, de rompre le silence dans lequel sombre le personnage à la fin du récit ?

Sous les apparences d'une trame nette et bien dessinée, où la voie à suivre ne semble faire aucun doute, à l'image du cours inébranlable de la fatalité tragique, se cache une nouvelle ambiguë qui laisse entrevoir en filigrane les hésitations d'une conscience. Loin de suivre la ligne droite du récit superficiel, le détail du texte révèle la dualité d'intention du narrateur tiraillé par la mauvaise conscience, et oscillant entre la culpabilité et le désir d'évasion. D'où ce curieux besoin de dire et de ne pas dire, d'évoquer le sujet sans le traiter. Tout le discours tend à désavouer ce qui fait le ressort de la nouvelle, à savoir la tragédie, à l'évacuer du centre de la scène. Il a recours à la diversion dès que l'intensité devient trop grande, dès que le récit risque de basculer dans le drame et échapper au contrôle émotionnel du narrateur, qui serait alors dans l'impossibilité de préserver sa propre image dans l'histoire. Le texte procède donc par glissements successifs à tous les niveaux, d'un style de discours à un autre, d'un centre d'intérêt à un autre, d'un enjeu à un autre.

*Guests of the Nation* mérite de retenir notre attention, car cette œuvre est remarquable par l'exploitation qu'elle pratique des différents procédés narratifs. Nous avons là l'exemple d'un narrateur conscient de tout le parti qu'il peut tirer de ses outils et de ses privilèges, et qui s'en sert pour manipuler l'événement et tenter de racheter l'acteur qu'il a été. Profitant de la distance temporelle et intellectuelle séparant les deux instances, il peut tout à la fois se démarquer de son passé et en atténuer les excès. Son écriture est une écriture tactique, tenant davantage du stratagème que de la réminiscence, et faisant appel à un ensemble de ruses narratives, qui culminent dans l'ultime faux-fuyant du désaveu du langage.



## Notes

- <sup>1</sup> L'extrait étudié est reproduit dans son intégralité en annexe.
- <sup>2</sup> Voir James F. Kilroy, ed., *The Irish Short Story* (Boston : Twayne Publishers, 1984), p. 107, où cette structure de tragédie est mise en évidence.
- <sup>3</sup> John Hadfield, ed., *Modern Short Stories to 1940* (London and Melbourne : Everyman's Library, 1984) p. 250. Toutes les références ultérieures se reporteront à cette édition.
- <sup>4</sup> Le patronyme du Britannique apparaît d'un bout à l'autre de la nouvelle sous cette forme semi-phonétique, également utilisée pour un certain nombre de mots dans une tentative d'imitation phonique de l'individu. On peut d'ores et déjà noter la distance que ce procédé traduit, entre le narrateur irlandais légèrement condescendant raillant l'accent étranger, et son personnage, et peut-être apporter un bémol à l'affection qu'il prétend avoir eue pour lui dans le passé.
- <sup>5</sup> Allusion à la technique de narration de Henry James qui fait alterner les "scenes", scènes essentiellement de dialogue mettant en action un événement déterminant, avec les "pictures", séquences d'exposition narrative conduisant à l'événement représenté.
- <sup>6</sup> Gérard Genette définit ainsi le discours indirect libre : "... dans le discours indirect libre, le narrateur assume le discours du personnage, ou si l'on préfère le personnage parle par la voix du narrateur et les deux instances sont alors *confondues* (en italique dans le texte) ; dans le discours immédiat, le narrateur s'efface et le personnage se *substitue* à lui". (Figures III, p. 194).
- <sup>7</sup> Voir l'analyse qui est faite de "this" et "now", avec leur fonctionnement au sein des différents styles de discours, dans Wallace Martin, *Recent Theories of Narrative* (Ithaca and London : Cornell University Press, 1986), pp. 136-138.
- <sup>8</sup> "Noble and myself, being young, took charge with a natural feeling of responsibility." Section I, p. 248.
- <sup>9</sup> James F. Kilroy, ed., *The Irish short Story* (Boston : Twayne Publishers, 1984), p. 107 : "the names of his (Donovan) compatriots suggest inflated patriotism, in contrast to the earthy names of the English prisoners."
- <sup>10</sup> *Op. cit.*, p. 254.
- <sup>11</sup> *Op. cit.*, p. 253.
- <sup>12</sup> L'intensité de la réflexion est rendue par l'accumulation des conjonctions de coordination "and" et "or", et par le nombre élevé de propositions : "From which you will perceive / how difficult it was for me, / as I kept feeling my Smith and Wesson / and thinking / what I would do / if they happened / to put up a fight / or run for it, / and wishing in my heart / they would. /", soit au total dix segments.
- <sup>13</sup> *Op. cit.*, section IV, p. 258.
- <sup>14</sup> *Op. cit.*, section II, p. 252.
- <sup>15</sup> *Op. cit.*, p. 259.

## Annexe

### *Guest of the Nation*

We go round to the back of the house and down towards the fatal bog. Then Jeremiah Donovan comes out with what is in his mind. 'There were four of our lads shot by your fellows this morning so now you're to be bumped off.' 'Cut that stuff out,' says 'Awkins flaring up. 'It's bad enough to be mucked about such as we are without you plying at soldiers.' 'It's true,' says Jeremiah Donovan, 'I'm sorry, 'Awkins, but 'tis true,' and comes out with the usual rigmarole about doing our duty and obeying our superiors. 'Cut it out,' says 'Awkins irritably, 'Cut it out !'

Then, when Donovan sees he is not being believed he turns to me. 'Ask Bonaparte here,' he says. 'I don't need to arsk Bonaparte. Me and Bonaparte are chums.' 'Isn't it true, Bonaparte ?' says Jeremiah Donovan solemnly to me. 'It is,' I say sadly, 'it is.' 'Awkins stops. 'Now, for Christ's sike....' 'I mean it, chum,' I say. 'You daon't saound as if you mean it. You knaow well you don't mean it.' 'Well, if he don't I do,' says Jeremiah Donovan. 'Why the 'ell sh'd you want to shoot me, Jeremiah Donovan ?' 'Why the hell should your people take out four prisoners and shoot them in cold blood upon a barrack square ?' I perceive Jeremiah Donovan is trying to encourage himself with hot words.

Anyway, he took little 'Awkins by the arm and dragged him on, but it was impossible to make him understand that we were in earnest. From which you will perceive how difficult it was for me, as I kept feeling my Smith and Wesson and thinking what I would do if they happened to put up a fight or ran for it, and wishing in my heart they would. I knew if only they ran I would never fire on them. 'Was Noble in this ?' 'Awkins wanted to know, and we said yes. He laughed. But why should Noble want to shoot him ? Why should we want to shoot him ? What had he done to us ? Weren't we chums (the word lingers painfully in my memory) ? Weren't we ? Didn't we understand him and didn't he understand us ? Did either of us imagine for an instant that he'd shoot us for all the so-and-so brigadiers in the so-and-so British Army ? By this time I began to perceive in the dusk the desolate edges of the bog that was to be their last earthly bed, and, so great a sadness overtook my mind, I could not answer him. We walked along the edge of it in the darkness, and every now and then 'Awkins would call a halt and begin again, just as if he was wound up, about us being chums, and I was in despair that nothing but the cold and open grave made ready for his presence would convince him that we meant it all. But all the same, if you can understand, I didn't want him to be bumped off.

Fin de la section III, pp. 255-256

## Bibliographie

Booth, Wayne. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago & London : University of Chicago Press, 1961.

Genette, Gérard. *Figures III*. Paris : Poétique du Seuil, 1972.

Kilroy, James F., ed. *The Irish Short Story*. Boston : Twayne Publishers, 1984, 104-107.

Martin, Wallace. *Recent Theories of Narrative*. Ithaca & London : Cornell University Press, 1986.

Rafroidi, Patrick. "Guests of the Nation". *Cahiers de la Nouvelle*. Presses de l'Université d'Angers, N° 8, (1987), 51-54.